



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Kształtowanie osobowości dyrygenta w aspekcie techniki i środków wyrazu artystycznego

Author: Waldemar Sutryk

Citation style: Sutryk Waldemar. (2009). Kształtowanie osobowości dyrygenta w aspekcie techniki i środków wyrazu artystycznego. W: J. Uchyla-Zroski (red.), "Wartości w muzyce : wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej. T. 2" (s. 106-110). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Waldemar Sutryk

Uniwersytet Śląski
Katowice

Kształtowanie osobowości dyrygenta w aspekcie techniki i środków wyrazu artystycznego

Na pytanie: co jest najważniejsze u dyrygenta?, odpowiedź brzmi — cechy osobowe. Można przypuszczać, że większość pytaných osób potwierdziłaby ten wybór. Mówimy bowiem o muzyce — sztuce ważnej, barwnej i wielowarstwowej, będącej zarazem zjawiskiem o szerokich kontekstach historycznych, społecznych i kulturowych.

Wymienione obszary może w pełni objąć tylko umysł zdolny do ich percepcji oraz późniejszego twórczego przetworzenia. A nie jest to zadanie proste. Twórczy potencjał młodego człowieka musi zostać odpowiednio obciążony wielorakimi zadaniami. Odpowiednio — to znaczy w stosownych proporcjach, gdyż nie wszystkie elementy procesu kształcenia są jednakowo istotne.

Najpierw elementy te należy zdefiniować, aby dokonać choćby pobieżnej ich hierarchizacji. Z pewnością podział podstawowy będzie zawierał dwie grupy: intelektualną oraz manualną. Zasoby intelektualne dadzą się ująć w dwóch zbiorach.

Do pierwszego zaliczymy inteligencję ogólną, inteligencję emocjonalną (rozpoznawanie stanów emocjonalnych, panowanie nad nimi oraz właściwe w tym względzie reakcje), odporność na stres, zdolności przywódcze, psychologiczno-socjologiczne, analityczno-konsolidacyjne (szybka analiza sytuacji i natychmiastowa reakcja oraz wyciąganie wniosków z wielu otrzymywanych jednocześnie sygnałów o zróżnicowanym charakterze), łatwość kontaktów interpersonalnych, otwartość i wrodzony optymizm przy umiejętności realnej oceny sytuacji, wystarczające poczucie własnej wartości (nic nikomu nie musi się wtedy udowadniać, brak elementów rywalizacji), dyscyplinę wewnętrzną, łatwość skupiania się oraz — co najważniejsze — niegasnącą PASJĘ TWÓRCZĄ. Ten ogień podobny olimpijskiemu, targany wichrami życia, ale niezmacony na czas

trwania igrzysk ziemskiej egzystencji, widoczny i znaczący dla innych jak sztandary awangardy. Sygnał istnienia tu nie na próżno, nie tylko dla konsumpcji, ale dla wartości wysokich, niejako w służbie Sztuki, „Pani kapryśnej”, ale prawdziwej i kompromisom niechętniej. Nie przypadkiem nad wejściem do jednego z największych berlińskich muzeów umieszczono napis: „Sztuka żąda prawdy”.

Otóż ta idea jest sednem sprawy, imperatywem wewnętrznym, który każe prawdziwemu artyście iść własną drogą. Droga ta często bywa niezrozumiała, jak on sam w dążeniu do swych celów. Niezrozumienie, „inność”, posądzenia o zarozumiałość czy nawet o pęd ku karierze — to wszystko jest codziennym towarzyszem twórcy, „ubraniem”, którego nie da się całkiem zdjąć, zedrzeć. Uczucie wewnętrznego osamotnienia, nawet przy częstym artystycznym spełnieniu, jest tutaj nieuniknione i przypomina słodki przecież trud pątników na Camino de Santiago. Cel jest równie ważny jak droga, która do niego prowadzi.

Tak więc poczucie służebności musi stale towarzyszyć dyrygentowi, jeśli chce on być prawdziwym kreatorem sztuki. Egoizm jest przynależny człowiekowi z natury, jednak w działaniach twórczych bywa hamulcem, a przynajmniej „ogranicznikiem prędkości”. Pamiętać jednak należy o tym, że ten sam egoizm — jako istotny element poczucia własnej wartości — stanowi ważne ogniwo relacji wewnętrznej dyrygenta między ideałem kreacji a możliwościami jej stworzenia w danym miejscu, czasie i warunkach. Cecha ta (z gruntu, choć przecież tylko pozornie negatywna) jest bowiem buforem łagodzącym dotkliwość codziennych zmagani nie tylko muzycznych, ale i społecznych. Musi mieć tylko wymiar dopełniający, nie dominujący, wtedy relacje będą właściwe. Zwracał na to uwagę swego czasu legendarny mistrz batuty, Herbert von Karajan, mówiąc, iż zwykle dyryguje z zamkniętymi oczami, gdyż jest mu wtedy łatwiej znieść kompromis między ideałem wykonania, jaki ma w głowie, a wykonaniem realnym, zawsze ułomnym w którymś z elementów.

Zbiór drugi koniecznych zasobów intelektualnych kandydata na dyrygenta zawiera predyspozycje oraz umiejętności wypracowane. Praca nad partyturą to kolejny przykład artystycznego osamotnienia. Prawdziwe zmierzenie się odtwórcy z dziełem. Rzecz w tym, aby odtwórca był jednocześnie twórcą i nadał wykonaniu własny rys. Będzie to możliwe pod pewnymi warunkami, które zawierają się właśnie w omawianym zbiorze. Oprócz predyspozycji genetycznych, które i tak trzeba rozwijać, adept musi posiadać ogromną wiedzę teoretyczną, i to z wielu przedmiotów. Będzie to przede wszystkim czytanie partytur, a ponadto instrumentacja, formy, historia, teoria i estetyka muzyki, harmonia, kontrapunkt i emisja głosu. Dobrze bowiem, gdy dyrygent wie, na czym ona polega i umie prawidłowo zaśpiewać.

Zespół niezbędnych cech manualnych opiera się na technice dyrygowania, do czego dołącza gra na fortepianie. Bardzo pomocne jest też opanowanie innych instrumentów, z których co najmniej jeden winien być smyczkowy. Wiąże

się to bowiem ze znajomością charakterystyki tej ważnej grupy orkiestrowej (artykulacja, smyczkowanie).

Pracując nad techniką dyrygencką studenta, należy pamiętać, że jest ona tylko środkiem technicznym, służącym do wyrażania całej palety emocji zawartych tak w partyturze, jak i we wnętrzu odtwórców (dyrygenta i muzyków). I o tym aspekcie nie wolno zapominać w procesie dydaktycznym. Dyrygent, z jednej strony, przekazuje informacje techniczne (wejścia, dynamikę, agogikę, artykulację i frazowanie), ale z drugiej — jest przekaznikiem emocji na linii dyrygent — zespół, zaś potem: dyrygent — zespół — słuchacze.

Ponieważ prób jest więcej niż koncertów, należy uświadomić studentowi, jak wielką wagę ma umiejętność szybkiego wywoływania właściwej atmosfery artystycznej na próbach. Czytelne gesty oraz widoczna znajomość partytury to tylko dobry początek zadań. Dyrygent musi potrafić za każdym razem, kiedy unosi ręce, zaczynać jakby od nowa. Odcinać się od balastu minionych przed chwilą doświadczeń negatywnych, pozostawiając i wzmacniając pozytywne. Tak się powoli rodzi kreacja. Wielkość i rodzaj zespołu nie ma znaczenia, emocje są zawsze podobne. Ponieważ pracuje się raczej krótkimi odcinkami — a kwestia szybkiej i pełnej mobilizacji twórczej dotyczy zarówno dyrygenta, jak i zespołu — ten element wyrasta na pierwszoplanowy. Im szybciej uda się go osiąść, tym lepiej, jednak najpierw trzeba sobie tę konieczność uświadomić.

Wielki potencjał tkwi we frazowaniu. To na tej płaszczyźnie odbywa się najwięcej wymiany emocji i to trzeba adeptom sztuki dyrygenckiej uświadamiać. Częstym błędem technicznym jest nadmierne eksploatowanie schematów metrycznych w lewej ręce (zakładając praworęczność dyrygenta). Ujawnia się to szczególnie na tym etapie studiów, gdy pojawia się repertuar symfoniczny i oratoryjny w miejsce repertuaru chóralnego. Niebezpieczeństwo polega na tym, że gdy lewa ręka oprócz frazowania i wskazywania wejść zajmuje się także dublowaniem prawej, taktującej, traci siłę swego wyrazu. Lepiej więc przyjąć zasadę już na początkowym etapie kształcenia, iż ręka taktująca jest „zegarem” dla wykonawców i pokazuje tylko (batutą czy bez) część wejść i innych wspomnianych elementów, natomiast ręka druga zajmuje się większością wskazań oraz właśnie frazowaniem. Wiąże się to z faktem, że zdarzą się sytuacje, gdy ręka ta pewien czas będzie bezczynna, wycofana. Jednak bezczynna pozornie; ma być jak uśpiony wulkan, który w każdej chwili może wybuchnąć, ale też jak niewidzialny wiatr, raz uderzający z siłą, innym razem ledwie muskający korony drzew. To jest odpowiednia rola dla tej ręki: widzieć skutki wiatru, nie zaś jego samego. I jej praca łatwo pokaże, z jakim artystą mamy do czynienia.

Drugim elementem technicznym jest mimika oraz wyraz oczu. Tu ujawnia się świat wewnętrzny artysty, jednak to on decyduje, jak szeroko tę bramę otwory, jak bardzo zaufa muzykom i wpuści ich do tego świata. Muzycy to ludzie szczególnie wrażliwi i łatwo ich zranić. Dyrygent musi znaleźć „złoty środek”, aby do nich dotrzeć ze swym artystycznym przekazem, aby „płonać” wewnątrz-

nym żarem, nie „spalić się”. Ogromnie to trudny do osiągnięcia cel. Należy uświadamiać studentom, że dobre rezultaty artystyczne mają szansę osiągnąć wtedy, gdy pozwolą sobie na „podniesienie przyłbicy”. Gdy wykorzystają również mimikę, odkrywając swe przeżycia wewnętrzne, zyskają wiele, przekazując muzykom energię artyzmu.

Elementem trzecim, wpływającym na siłę przekazu, jest zachowanie całego ciała. Niestety, na tym polu błędów widać najwięcej. Zamiast dążyć do stabilności sylwetki, eksponując ruchy rąk i mimikę, jako komunikaty niewerbalne, napięcie przenoszone jest na ciało. Zakłóca to czytelność połączenia emocjonalnego oraz burzy niezbędny ład estetyczny.

Praca nad dziełem to przede wszystkim troska o adekwatne odtworzenie treści przez zespół wykonawców. Często są to muzycy — przy całym swym potencjale twórczym — o różnym stopniu własnego niedowartościowania. Niektórzy chórzyści swoją pracę traktują jako zemstę losu za wcześniejsze, lecz niezrealizowane ambicje solistyczne. Wśród instrumentalistów orkiestrowych nie brak „niedoszłych gwiazd największych scen”. Jeśli dodać do tego mizerne warunki finansowe zawodu muzyka, frustracje domagają się skanalizowania. I wtedy właśnie dyrygent jest osobą, na którą projektowane są emocje negatywne, wywołane wspomnianymi powodami. Jakaż więc musi być jego odporność, aby nie tyle obronić się przed złymi fluidami czy je odbić, odwrócić ich kierunek, ile raczej niepostrzeżenie je zneutralizować, a nawet próbować zamienić na energię pozytywną.

Trudne to zadanie, wciąż obecne, a chyba niedoceniane. Tak rodzą się konflikty wewnątrz zespołu, tak narastają nieporozumienia na linii zespół — dyrygent. Kiedy jedne wygasają, inne powstają; niektóre tlą się latami, inne mają przebieg gwałtowny, i to z różnymi skutkami.

Próbując uszeregować nakreślone warunki pracy nad osobowością dyrygenta, można dojść do wniosku, iż kształtować bezpośrednio możemy same warunki, natomiast artysta osobowość musi już mieć, a w wyniku pracy ona jedynie dojrzeje i okrzepnie.

Konkluzją wywodu niech będzie zdanie następujące: **żeby przekonać zespół do własnej wizji dzieła, trzeba ją wcześniej mieć ukształtowaną w sobie, zostawiając tylko trochę miejsca na tajemnicę Sztuki, która — jeśli zechce — przyjdzie i z wykonania uczyni Kreację.**

Waldemar Sutryk

Shaping personality of a conductor in the light of a technique and artistic means of expression

S u m m a r y

The author of the article makes an attempt to define the elements essential in work with the trainees of conduction, as well as the music education and the subject of "conducting". The essential predispositions can be divided into intellectual and manual ones. The former contains intellectual resources (general intelligence, emotional intelligence, stress resistance, optimism, the sense of one's self-esteem, self-discipline, but above all, creative passion and a never-ending internal imperative of an artistic activity. On the other hand, these comprise inherent capabilities and learned skills, together with the knowledge of different fields of music, such as, for example score reading, instrumentation, forms, history, theory and aesthetics of music, harmony, counterpoint and voice emission). The latter are based on practice (also score reading, but also piano playing and, at best, a string instrument), but, above all, on manual predispositions, the easiness of expression through hands, mimics and eyes.

A special position of a conductor needs to be emphasized. It is so because of the fact that he/she focuses all artistic activities and conducts the course of tensions during the performance, as well as the rehearsal of a given work.

The last issue here is conductor's work with people and dangers as well as... blessings connected with it.

Waldemar Sutryk

La formation de la personnalité du chef d'orchestre dans l'aspect de la technique et des moyens d'expression artistique

R é s u m é

L'auteur cherche à définir des éléments indispensables dans le travail avec de futurs chefs d'orchestre, et aussi dans le domaine de l'éducation musicale du cours « diriger l'orchestre ». Des prédispositions nécessaires peuvent être divisées en deux groupes : intellectuelles et manuelles. Le premier groupe englobe des ressources intellectuelles (intelligence générale et émotionnelle, résistance au stress, optimisme, sentiment de sa propre valeur, discipline intérieure, mais avant tout une passion inventive et un impératif intérieur de création artistique qui ne s'éteint pas ; aussi des talents innés et des habiletés élaborés, y compris celles qui concernent de différentes branches de la musique comme lecture une partition, instrumentalisation, formes, histoire, théorie et esthétique de la musique, harmonie, contrepoint et émission de la voix). Le second groupe s'appuie sur la pratique (également la lecture des partitions mais aussi jouer du piano et, de préférence, d'un instrument à cordes) mais avant tout sur des prédispositions manuelles, une expression au moyen des mains, de la mimique et des yeux.

Il faut souligner la position particulière du chef d'orchestre, due à une concentration en sa personne toutes actions artistiques et la direction de leurs tensions pendant des répétitions et des spectacles.

Le dernier chaînon du travail d'un chef d'orchestre est la coopération avec d'autres personnes et tous les dangers ainsi que... des bénédictions y liées.